



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Música líquida. Hacia una solución de la ausencia de soporte en la música grabada.

Autor/es

ISMAEL PEÑARANDA GÓMEZ

Director/es

PABLO LORENZO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2016-17



Música líquida. Hacia una solución de la ausencia de soporte en la música grabada., de ISMAEL PEÑARANDA GÓMEZ

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor, 2017

© Universidad de La Rioja, 2017

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

Trabajo de Fin de Máster

Música líquida

**Hacia una solución de la ausencia de soporte
en la música grabada.**

Ismael Peñaranda Gómez

Tutor: Pablo Lorenzo Rodríguez

Máster en Musicología Aplicada

Escuela de Máster y Doctorado



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

AÑO ACADÉMICO: 2016/2017

ABSTRACT

Desde hace unos veinticinco años nuestros modos de escucha han cambiado. Con el nacimiento de la era digital se han producido una serie de cambios en los hábitos de consumo de música. Todos estos cambios tienen que ver con lo que Zygmunt Bauman (1925-2017) definiera como “modernidad líquida” (2000), la etapa de nuestra historia más contemporánea, que viene definida por la individualidad, la deshumanización, el flujo de datos, de personas, de capital y la información. La modernidad líquida es un periodo inestable, inseguro, de cambios abruptos y rápidos, que provoca procesos sociales volátiles y acelerados. Lo sólido estaba pensado para conservarse, lo líquido para evaporarse en el olvido del cajón del consumo bajo el amparo de las modas y los avances tecnológicos. Líquido representa la metáfora de una “naturaleza errática y esencialmente impredecible del cambio contemporáneo” (Bauman, 2005, p.31). La música no escapa a todo ello y se da en un mundo urbano y fragmentado que se nutre de Internet, la compresión de datos y la banda ancha.

La discología como ciencia auxiliar de la musicología que estudia tanto el soporte como su contenido, junto al estudio sociológico de la música y el análisis de los cambios coyunturales que ha provocado la revolución tecnológica y digital de las últimas décadas, nos servirán para ofrecer un mapa sobre la actualidad de los soportes de contenido musical y el *modus operandi* del escuchante moderno.

Nuestro objetivo es definir la música líquida en base al pensamiento sociológico y filosófico baumaniano y exponer una teoría basada en los nuevos tipos de soportes así como su flujo en la red, sus utilidades y los cambios que ha provocado la ausencia de un soporte físico en nuestra “moderna sociedad líquida”.

Palabras clave: sociología, modernidad, música líquida, grabación, discología.

ABSTRACT

For about twenty-five years our listening patterns have changed. With the birth of the digital age there have been a number of changes in the habits of music users. All these changes have to do with what Zygmunt Bauman (1925-2017) defined as "liquid modernity" (2000), our current historical moment, defined by individuality, dehumanization, as well as data, citizens, cash and, above all, information flow. Liquid modernity is an unstable, uncertain period of abrupt and rapid changes, which brings about volatile and accelerated social processes. The solid was meant to be preserved, and the liquid was to evaporate into oblivion musical consumers drawers under the protection of fashion and technological advance. Thus, liquid represents the metaphor of an "erratic and essentially unpredictable nature of contemporary change" (Bauman, 2005, p. 31). Music does not escape all this and occurs in an urban fragmented, nourished by the internet, data compression and broadband. It's to this music of the age of flow and instability that we will refer to as liquid music.

Discology as an auxiliary science of musicology that studies both the media and its content, along with the sociological study of music and the analysis of the changes brought about by the technological and digital revolution of the last decades, will serve to design a map both of media trends and the modern listener's *modus operandi*.

Our goal is to define liquid music based on baumanian thought and to deploy a theory based on new media types as well as their flow in the net, their usefulness utilities and the changes that have caused the absence of a physical storage formats in our "modern society liquid".

Keywords: *sociology, modernity, liquid music, recording, discology.*

Música Líquida

Índice

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. DE LA <i>MODERNIDAD LÍQUIDA</i> A LA <i>MÚSICA LÍQUIDA</i>	5
2.1. Modernidad Sólida VS Modernidad Líquida.....	5
2.2. La Música Líquida.....	8
3. SOPORTES SÓLIDOS Y SOPORTES LÍQUIDOS.....	13
4. EL APORTE SOCIOLÓGICO: LA ESCUCHA LÍQUIDA.....	19
5. CONCLUSIONES. APORTACIONES.....	23
6. BIBLIOGRAFÍA.....	25
7. SITOGRAFÍA.....	27
8. ANEXOS.....	29

Los líquidos, a diferencia de los sólidos, no conservan fácilmente su forma. Los fluidos, por así decirlo, no se fijan al espacio ni se atan al tiempo, [...], los fluidos no conservan una forma durante mucho tiempo y están constantemente dispuestos (y proclives) a cambiarla, [...]. Lo que cuenta para ellos es el flujo del tiempo más que el espacio que puedan ocupar: ese espacio que, después de todo, sólo llenan "por un momento". En cierto sentido, los sólidos cancelan el tiempo; para los líquidos, por el contrario, lo que importa es el tiempo. (Bauman 2004 p.8)¹

1. INTRODUCCIÓN

Desde los estudios de Martin Elste, de mediados de los ochenta a principios de los noventa, la discología, como ciencia que estudia tanto el soporte como el sonido que contiene, es decir, contenido y continente musical, parece haberse estancado.²

Si observamos con detenimiento algunas de las definiciones que ofrece la discología en su método de estudio, vemos que el soporte físico es objeto de su propia ciencia. El soporte es para la discología cualquier medio que almacene ondas y/o datos electrónicos que pueden ser reproducidos en sonido a través de transformadores. El propio Elste diferenciaba entre los dos tipos de soportes, ya conocidos por todos, los analógicos y digitales.

Por nuestra parte no podemos negar la existencia física en el almacenamiento de la música. Toda música reside en algún tipo de soporte del formato que sea. Ahora bien, desde los últimos escritos de Martin Elste hasta el presente (últimos 25 años), los soportes han cambiado de estado. Han pasado de un estado físico o sólido a uno líquido. Veamos. La música online, la del *streaming* y las plataformas que albergan infinitud de músicas, residen, habitan y esperan en la llamada Nube (ciudades Nube) o en la *big data* que, por otro lado, no dejan de

¹ Mientras se elaboraba este Trabajo de Fin de Máster tuvimos noticia de la muerte de Zygmunt Bauman el lunes 9 de enero de 2017. Queremos dedicar este trabajo a su memoria ya que la base teórica del mismo parte de sus escritos. Aunque Bauman sí se pregunta sobre el Arte Líquido, no lo hace en concreto hacia la música como un hecho aislado, pero no por ello, podemos negarle la paternidad biológica del término y menos aún su fundamento teórico.

² Véase: M. Elste, *Kleines Tonträger-Lexikon. Von der Walze zur Compact Disc*, Kassel, Basel 1989; M. Elste, "Zwischen Privatheit und Politik. Die Schallplattenindustrie im NS-Staat", en: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt am Main 1984, pp: 107-114; M. Elste, "Evaluating discographies of classical music", en *Phonographic bulletin*. No.54 (July 1989), 64-77

ser grandes estructuras de almacenaje de datos. Estas megaestructuras no nos pertenecen, no son nuestras ni están visibles, a diferencia de los soportes que podríamos llamar “clásicos” como el CD, el vinilo o la cinta magnetofónica que copaban gran espacio en nuestras estanterías. El soporte ha desaparecido de nuestro entorno, se ha esfumado, no es visible, tangible ni asible. Sin embargo “tenemos” más música que nunca.

Para entender la necesidad de nuevas denominaciones que den respuesta a las nuevas propuestas tecnológicas de estas últimas décadas, es necesario revisar, ya no solo la presencia o cambio del soporte en sí, sino la consecución de las nuevas prácticas sociales tanto en la grabación como en la escucha musical. Para ello, nos serviremos de las ideas sobre posmodernidad del sociólogo polaco Zygmunt Bauman que, al metaforizar sobre lo fluctuante de nuestras vidas en las modernas sociedades contemporáneas, decidió llamar a éstas “líquidas”, término apropiado para definir tanto a los nuevos soportes -que denominaremos sólidos y líquidos- como los modos de escucha, que llamaremos *escucha líquida*.

Nos centraremos especialmente en los estudios de Bauman, por ser quien estructure toda la base teórica social y difunda sus hipótesis en torno a las “modernas sociedades líquidas”. Otros pensadores, filósofos y sociólogos, han bebido de las fuentes baumanianas transvasando parte del lenguaje del polaco-británico a sus propios escritos y el propio ideario de Bauman es, además, fruto de la interacción con otros investigadores anteriores. Él mismo se adscribe a la escuela marxista y sus escritos arrojan una vehemente crítica al capitalismo y, no como consecuencia de ello, cierto pesimismo en el futuro más próximo ligado a nuestra moderna sociedad líquida.

Para Bauman (1925-2017) existen dos modernidades completamente distintas y bien diferenciadas entre sí que se dan a partir de finales del siglo XVIII: la *modernidad sólida* y la *modernidad líquida*. En sus dos libros, *Modernidad Líquida* (2000) y *Trabajo, consumismo y nuevos pobres* (2011), Bauman analiza las complejas estructuras de nuestra modernidad en las últimas dos o tres décadas y las contrapone a las estructuras del siglo XIX y primera mitad del XX. Los múltiples cambios en las estructuras básicas como la familia, el trabajo, la organización demográfica, el capitalismo, el consumismo, etc. pero también sucesos históricos relevantes (dos guerras mundiales, varios holocaustos,

migraciones voluntarias o forzosas, inventos revolucionarios y un largo etcétera), indujeron el paso de lo sólido a lo líquido en nuestras sociedades. Dichos cambios se han producido aceleradamente en los últimos 200 años.

El concepto de modernidad utilizado por Bauman difiere de otras periodizaciones situándose a medio camino entre la periodización marxista (Karl Marx, Friedrich Engels) y la antropológica-sociológica (Lewis Henry Morgan, Hegel, Auguste Comte). Todos ellos hablarán de civilización, consumismo, producción feudal o capitalista. Bauman, sin embargo, hace uso del término modernidad para referirse a una mezcla entre los cambios sociales y estructurales, pero también históricos.³

Los paradigmas y ambivalencias son fruto del contraste entre lo sólido y lo líquido: lo comunal frente a lo individual, la humanidad frente a la deshumanización, lo estático frente a lo veloz y lo cambiante, la solidez de las relaciones personales frente a la ausencia de compromisos. La modernidad líquida se caracteriza por los constantes flujos de personas (refugiados, exiliados o viajes de placer y negocios), el flujo de capital y de datos. “Si no estás disponible en las redes sociales, no estás en ninguna parte. El mundo de la tecnología no te perdonará esta traición”, proclama Leonidas Donskis (2015:14, [2013]). Se trata de estar a la última, de lo contrario, corremos el riesgo de ser excluidos socialmente. En la modernidad líquida prima la categoría temporal contra la espacial de la era sólida.

En otro capítulo abordamos la difícil tarea de trasladar las ideas sobre la modernidad líquida de Bauman al de música líquida, centrándonos en su enfoque posmoderno y el desarrollo de sus ideas. Para ello analizamos todas aquellas perspectivas comunes que tengan que ver con las características de los fluidos como metáfora de música líquida. Dicha metáfora es la que nos sirve para realizar el traslado de sus ideas sociológicas a nuestra visión sobre música líquida.

Una vez realizado el trasvase de conceptos, arrojamos (en el capítulo dedicado a los soportes digitales) una teoría que facilite su clasificación, distinguiendo entre las grabaciones de *soportes sólidos* y *soportes líquidos* y dentro de éstos, contemplaremos tres estados, el gaseoso, el líquido y el sólido.

³ Para una crítica y comparación terminológica véase Béjar, Helena: *Identidades inciertas: Zygmunt Bauman* (Barcelona: Herder, 2007).

En base a las cualidades de los líquidos, explicaremos de qué manera los flujos baumanianos nos sirven para identificarlos con los flujos digitales de música a través de la red con una sucinta explicación de los sistemas más usados en su transmisión: música en la nube, la descarga, el *peer to peer*, el *streaming*, etc. Definiremos también cuáles han sido los avances tecnológicos que han favorecido este fluir constante y veloz. Entre los más destacados y esenciales, encontramos el sistema de digitalización, la compresión del sonido grabado (mp3 sobre todo), la Internet y la banda ancha, es decir, la transformación del soporte, su compresión, su flujo en la WEB y la velocidad de transmisión.⁴

Para finalizar, analizamos todos aquellos cambios sociales que ha supuesto la aparición de nuevos soportes para conocer cómo se han transformado los modos de escucha en las últimas décadas.

⁴ Para Anthony Giddens son cuatro las tendencias tecnológicas que han contribuido a la evolución de la revolución digital, “la mejora constante de la capacidad de los ordenadores, junto con la reducción de los costes; la digitalización de los datos, que posibilita la integración del ordenador y de las tendencias tecnológicas de las telecomunicaciones; el desarrollo de las comunicaciones vía satélite, y, finalmente, la fibra óptica, que permite que muchos mensajes diferentes transiten por un mismo cable.” (2014, p.859)

2. DE LA MODERNIDAD LÍQUIDA A LA MÚSICA LÍQUIDA

En este capítulo confrontaremos las dos sociedades a las que Bauman llama sólida y líquida. Consideramos necesaria dicha oposición como paso previo al concepto de música líquida. A partir de los elementos característicos de la moderna sociedad líquida describiremos la música líquida como algo integrado en el ámbito social y el consumo, todo ello gracias a los cambios tecnológicos de las últimas décadas.

2.1. Modernidad Sólida VS Modernidad Líquida⁵

Bauman prefiere describir como líquida nuestra época moderna ya que describe cómo son nuestras sociedades y ofrece más datos que otros términos como posmodernidad, segunda modernidad (Ulrich Beck como alternativa a época contemporánea) o hipermodernidad (también sobremodernidad, de Marc Augé) ya que no ofrecen “información necesaria”. El término posmodernidad es un nombre “provisional” que “expresa el sentimiento de que nuestra sociedad ya no es como la sociedad moderna”. Este término para Bauman no dice nada, no aporta nada sobre cómo es la época actual, sólo afirma que ésta ya no existe, no añade nada “sobre lo que es este nuevo estado”.⁶

¿Cómo es nuestra sociedad moderna y actual?, ¿qué cambios se han producido en nuestras sociedades en los últimos veinte o treinta años?, ¿qué estructuras sólidas de la modernidad se han derrumbado en las últimas décadas y cuáles son las causas de ello?

El sociólogo describe dos etapas modernas bien diferenciadas, la sólida y la líquida. La primera viene definida por la renuncia parcial a los ideales ilustrados del siglo XVIII, la aparición de una “ética del trabajo” fabril que sustituye el sistema de artesanos, el creciente consumismo y el capitalismo decimonónico que encuentra amparo en los sistemas ideados en la Revolución Industrial. En esta época sobresalen los Estados nacionales –bajo un aparente

⁵ Bauman se centra en sus trabajos en los cambios sociales de los últimos doscientos veinte años, una época que oscila entre la caída del Antiguo Régimen y el momento actual. Su visión es claramente marxista y tanto su cronología como el análisis que hace de las sociedades están sujetos a esta escuela de pensamiento. Como se ha dicho más arriba, otras influencias son, además de Marx, Gramsci, Adorno, Horkheimer, Foucault, Lévinas, Simmel, Durkheim y Rorty

⁶ Para una visión más profunda sobre el concepto de posmodernismo véanse Ramos López, Pilar: *Feminismo y Música: Introducción crítica* (Madrid: Narcea, 2003), pp. 31-51 y de la misma autora “Nuevas tendencias en la investigación musicológica”. *Revista de Musicología*, XXVIII, 2, 1381-1401.

proteccionismo– que gobernarán con nuevas leyes administrativas y que traerán nuevas clases y desigualdades sociales: simplificando en exceso, la trabajadora fabril y una burguesía que sustituye a la aristocracia prerrevolucionaria. Se debe obedecer sin pensar, bajo el miedo de exclusión social en el epígrafe de los “sin trabajo”, y educar al ciudadano en las recientes necesidades de producción y consumo. En el aspecto social, se produce una paulatina emancipación de la “ética del consumo” y la sustitución de las típicas sociedades rurales formadas en la tradición, la religión y la familia, por otras sociedades más individualistas y urbanas. A estas estructuras tradicionales es a lo que se refiere Bauman con el título de sociedad sólida. Pero ya no se necesitan hombres íntegros sino, y parafraseándolo, sólo partes de seres humanos que funcionan como pequeños engranajes sin alma e integrados en un mecanismo más complejo.⁷

Una vez encarrilada la sociedad de consumo, el capital, la venta, las mercancías, las modas y los beneficios, todo ello se impondrá paulatinamente sobre las estructuras sociales, produciendo los cambios que nos conducirán a la modernidad líquida. Los individuos vivirán cada vez más interconectados salvando grandes distancias. Será rápido y fácil viajar a casi cualquier lugar del globo. Las comunicaciones físicas o virtuales se impondrán a lo largo del siglo XX, pero paradójicamente a pesar de vivir conectados, nunca como ahora, los sujetos fueron tan individualistas y deshumanizados.⁸ En esta misma línea y con similares argumentos descriptivos del posmodernismo encontramos algunos escritos de Ramón Pelinski.⁹ Los grandes inventos tecnológicos del siglo XX transformarán las estructuras sólidas de la sociedad. Todo formará parte de un flujo. Un flujo de personas a través de migraciones forzadas pero también de viajes de negocios y placer; un flujo de dinero (capital), de información, de datos y comunicaciones. También flujos de amor (el amor comprometido al que Bauman se refiere en la modernidad sólida es sustituido por un amor de usar y

⁷ Para Helena Béjar, la modernidad sólida de Bauman se resume en cinco puntos: la creencia en el progreso, el universalismo ilustrado, la creencia en que la historia es el marco de la realización humana, una sociología específica y una identidad de los hombres que se da por supuesto. (Béjar, 2007, p. 91-95)

⁸ Se nutre aquí Bauman de Norbert Elias y su obra póstuma *Society of individuals* (1987), para confirmar esta tendencia individualizadora de las sociedades modernas. Otros influyentes en este tema serán Ulrich Beck (*Jenseits von Klasse und Stand?* y *Risikogesellschaft: auf dem Weg in eine andere Moderne*) y Elisabeth Beck-Gernsheim.

⁹ Destacable por su similitud con el mapa que dibuja Bauman es el Capítulo XV de Ramón Pelinski, “Etnomusicología en la Edad Posmoderna”, *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, (Madrid: Akal, 2000).

tirar, al igual que la mayoría de los productos creados en las sociedades líquidas modernas. Es decir, el amor de un “hasta que la muerte nos separe” -a pesar de los posibles problemas de pareja- con carácter sólido a un amor esporádico, hedonista, líquida al fin y al cabo). La globalización, la necesidad de movimiento (tan necesario en nuestra modernidad líquida), los viajes, comunicaciones, modos de vida, el consumo y las modas, son aspectos que describen las últimas décadas líquidas. El aumento constante de la velocidad en todos estos flujos es lo que lleva a Bauman a describir nuestra época actual como “la naturaleza errática y esencialmente impredecible del cambio contemporáneo” (2005, p.31). Líquidas son las relaciones personales, la propia vida, la educación, la cultura, el tiempo y el arte.

Bauman realizó numerosos trabajos sobre lo líquido de nuestras sociedades trasladándolo a otros muchos aspectos de la vida moderna. Algunos títulos publicados son: *Los retos de la educación en la modernidad líquida* (2005), *Arte ¿líquido?* (2007), *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (2013), *Vigilancia líquida* (2013), *Vida líquida* (2013), *Amor líquido* (2015), *Miedo líquido* (2015), *Tiempos líquidos* (2015). Todos ellos desglosan las ideas fundamentales desarrolladas en *Modernidad Líquida* (2000) pero aplicados a diversos temas. Otros aspectos importantes en sus escritos son el miedo y la vigilancia de las sociedades por parte de los Estados, para el control y manipulación de sus ciudadanos. De una vigilancia panóptica en la modernidad sólida, pasamos a una vigilancia líquida o sinóptica (postpanóptica) en la era líquida; o lo que es lo mismo, hemos pasado de una era en la que unos pocos vigilaban a muchos (por ejemplo cárceles circulares con el vigilante en el centro), a otra en la que muchos vigilan a unos pocos (televisión, cine, Internet, etc.)

El dinero se convierte en capital líquido a través de transferencias y el uso de tarjetas de crédito, lo real es sustituido por lo virtual, la sociedad se abre y se expone a los “golpes del destino” (2007, p.17). Arguye Bauman, “La economía – el capital; o sea, dinero y otros recursos necesarios para hacer cosas–se desplaza rápidamente; lo suficiente para mantener un paso de ventaja sobre cualquier gobierno (territorial, claro está) que intente limitar y encauzar sus movimientos” (2015, [1998], p.75). La modernidad líquida es un mundo fragmentado, atomizado, veloz e inestable, incierto, global, inseguro y urbano. El momento actual consiste en un flujo, y como tal “no puede mantener su forma a

lo largo del tiempo” (2008, pp. 41-42). Vivimos en una época de incertidumbre, inseguridad y vulnerabilidad que Bauman expresa con un solo término en alemán que según él significa todo a la vez, *Unsicherheit*. El único elemento estable en una sociedad moderna líquida es el propio cuerpo, el soporte físico del propio individuo, la esperanza de vida, uno mismo. Con el advenimiento de la modernidad líquida “los individuos han renunciado a gran parte de su seguridad para lograr más libertad” (2008, p. 49). Y aunque ambas son indispensables, seguridad y libertad, también muy difíciles de reconciliar. Aunque es una paradoja, son al mismo tiempo incompatibles y mutuamente dependientes.

Según el propio Bauman, el concepto “modernidad líquida”, lo extrae de otro concepto, el de “licuefacción”, de Lyotard.¹⁰ En opinión de Helena Béjar, este préstamo lo hace Bauman “de forma acrítica [...] como manera de terminar con el proyecto moderno creando, a la vez, la impresión de su realización.”¹¹ Entre las voces discordantes del sociólogo polaco, además de Béjar, encontramos algunas duras críticas, como la del periodista Gilson Dantas: “su sensibilidad para captar los nuevos tiempos es, por lo tanto, parcial, mutilada, y sus conceptos más modernos terminan siendo poco más que conceptos de una ligereza insostenible acorde a su falta de determinaciones”.¹²

A los dos años de que Bauman expresara sus ideas en torno a la liquidez de la sociedad moderna, David Bowie era entrevistado en el New York Times. Las palabras de Bowie se muestran vaticinadoras. El futuro de la música, para Bowie, será como un flujo parecido al que podemos encontrar cuando abrimos un grifo o conectar un interruptor.¹³ De la misma manera y con suma facilidad, Internet nos suministra todo tipo de música en diversos espacios y durante el tiempo que necesitemos de forma barata y accesible a través de una tarifa plana.¹⁴

¹⁰ Bauman, *Mortality and Immortality*, 1992, p. 163, citado en Béjar, *Identidades inciertas: Zygmunt Bauman*, 2007, p. 95

¹¹ *ibíd.*

¹² Véase: http://www.laizquierdadiario.com/spip.php?page=gacetilla-articulo&id_article=66405

¹³ “Music itself is going to become like running water or electricity” (Bowie, New York Times, 2002).

¹⁴ En torno a esta idea de la fluidez del agua y la electricidad como metáfora de la información en la nube, Groucutt (2013) se expresa de la siguiente manera: “Como el agua o la electricidad, la informática en la nube debería ser considerada un servicio clave, y, por lo tanto, debería estar disponible para todo el mundo” (citado en Vincent Mosco, 2016). Esta idea entronca con un aspecto muy importante de la sociología como es la democratización o la omnivoridad cultural que ha facilitado el acceso a Internet.

Una vez desarrollada la migración de la modernidad sólida a la líquida, en el siguiente punto vamos a ensamblar una teoría que funde las características sociales modernas y líquidas a nuestro concepto de música líquida.

2.2. La música líquida

El *Unsicherheit*, esa incertidumbre e inseguridad a la que nos referíamos antes, se revela en los rápidos cambios tecnológicos que se aplican a la música digital. Los formatos de almacenamiento y compresión de la música grabada cambian con celeridad y surgen otros nuevos que mejoran o sustituyen con rapidez a los anteriores.

La música fluye constantemente en la red y hoy en día son muchos los modos de consumo ofertados.¹⁵ Para Federica De Guio, si existe un momento importante y delimitador del proceso de dinamización tecnológica, este es el nacimiento de lo “digital” y más en concreto, el nacimiento del Compact Disc.¹⁶

Adottando un punto di vista storico-tecnologico, con l'intenzione di fare un po' d'ordine in tutto ciò, considero il 'digitale' come un concetto che ha irreversibilmente cambiato le carte in tavola e dal quale hanno preso l'avvio diverse innovazioni tecnologiche. Lo assumo, quindi, come punto di partenza di questa ricerca, nel momento in cui il primo oggetto frutto del digitale ha fatto la sua comparsa nell'universo quotidiano, stravolgendolo musicalmente: l'oggetto da cui parto si chiama 'Compact Disc'.

Sin estar en desacuerdo con De Guio, creemos que han sido cuatro los ingredientes que han posibilitado la aparición de la música líquida: 1) la digitalización de los contenidos (los soportes sólidos no permiten su flujo online); 2) Internet como el medio transmisor; 3) la compresión (sobre todo el MP3 por ser un audio comprimido hasta doce veces con respecto al PCM (Pulse Code

¹⁵ Según Bauman los fluidos se desplazan con facilidad. “Fluyen”, “se derraman”, “se desbordan”, “salpican”, “se vierten”, “se filtran”, “gotean”, “inundan”, “rocían”, “chorrean”, “manan”, “exudan” [...] no es posible detenerlos fácilmente. [...] La extraordinaria movilidad de los fluidos es lo que los asocia con la idea de “levedad”, [...] Asociamos “levedad” o “liviandad” con movilidad e inconstancia. [...] Estas razones justifican que consideremos que la “fluidez” o la “liquidez” son metáforas adecuadas para aprehender la naturaleza de la fase actual –en muchos sentidos *nueva*- de la historia de la modernidad. (2004, p.8).

¹⁶ Di Gio, Federica: *La fiera mercato nell'epoca della musica liquida* (Tesi di Laurea, Universidad Ca' Foscari Venezia, curso 2011/2012). De Guio, se centra en el estudio de los soportes y las transformaciones sociales que se han dado en la sociedad actual. Aunque el término música líquida se cita en numerosas ocasiones, es tratado de manera tangencial dando por sobreentendida su aplicación y procedencia.

Modulation) del CD, facilitando su fluidez en la Red) y; 4) la banda ancha (que permite mayor velocidad en el flujo de datos).¹⁷

Debemos destacar que la total mayoría de los escritos estudiados en este trabajo relacionados con la música líquida se hallan circulando en revistas italianas de tecnología y música electrónica pero se limitan a servirse del término sin un análisis conceptual previo y sin un estudio hipotético del término. Hasta la fecha, que sepamos, ninguna publicación de interés ha abordado ni siquiera tangencialmente la transferencia terminológica y de contenido entre los postulados baumanianos y la *música líquida* y ni siquiera la discología parece haberse hecho eco de la importancia de todos estos cambios. Como única excepción encontramos los módulos y videoconferencias de Pablo L. Rodríguez para la asignatura de Discología en el Máster de Musicología Aplicada de la Universidad de La Rioja que motivó además, el desarrollo de un programa para Radio Nacional Clásica (La Tertulia) que tenía por objeto la Música Líquida, radiado el 26 de junio de 2016.¹⁸

En cuanto a los únicos textos que tratan la música líquida lo hacen apropiándose de la metáfora y las propiedades de los líquidos pero sin explicar dicha apropiación. Son revistas italianas de análisis y tecnología de música electrónica. La primera en referirse al término fue Audio Review (Ed. Paolo Nuti. Véase Imagen 1 de los anexos) en el número 272 de Octubre de 2006. Le siguieron SUONO con su portada denominada *Musica Liquida* (véase imagen en el anexo) del número 404 y su artículo *Da solida a liquida – la trasformazione della musica*.¹⁹ Con el tiempo, el término fue popularizándose en publicaciones italianas de este calado (HIFI en mayo de 2007 o la propia SUONO) con alguna que otra crítica por parte de un sector de audiófilos fieles a los soportes “clásicos”. Hoy en día el proceso de ósmosis ha comenzado en otros países, aunque muy lentamente.

En la entrada de *wikipedia* para la voz en italiano –*musica liquida*– aparece sólo ligeramente esbozada y asociada a las publicaciones anteriormente citadas.

¹⁷ Otros factores que han acelerado el flujo de música líquida son la aparición de transmisión de datos vía satélite, el *streaming*, y en general, todos aquellos cambios sociales vinculados a las nuevas prácticas comunicativas.

¹⁸ Véase el podcast <http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-tertulia-de-radio-clasica/tertulia-radio-clasica-musica-liquida-26-06-16/3646084/>

¹⁹ Artículo firmado por Paolo Corciulo (como editor), Paola D'Ignazi, Maurizio Fava y Antonio Ferraro.

Mencionada en varias ocasiones en la tesis de Federica de Guio (*La fiera mercato nell'epoca della musica liquida*) y al igual que en el resto de publicaciones que se han analizado aquí, el término se emplea dando por sentado su significado y lo redirige hacia la música en la nube y la *big data*, las plataformas en *streaming*, el *peer to peer*, subidas y descargas de productos *media*, y todo aquello relacionado con el flujo de música en la red, además de otros temas sobre legislación y piratería.²⁰

En el año 1996 y con sede en Redwood City, California, se creó una compañía dedicada a la distribución de música online, la Liquid Audio Inc. Con un sistema denominado Liquid Music System, compuesto por tres elementos (Liquifier Pro, Liquid Music Server y Liquid Music Player), se encargaban de distribuir música encriptada y bajada desde la red con unos controles antipiratería muy escrupulosos.²¹ Según el folleto promocional del año 1999, los tres componentes del Liquid Audio System tenían funciones diferentes. El Liquifier Pro masteriza, codifica y publica música en Internet. El Liquid Music Server, recibe, almacena y distribuye archivos codificados publicados por el Liquifier Pro. El Liquid Music Player es un software gratuito para pre-escuchar (llamado *`streaming`*) y permite ver la portada y las notas de los álbumes, así como material promocional, créditos y letras. Cuando el comprador descarga su música, previo pago, podrá reproducirla indefinidamente en su ordenador, pero sólo podrá grabarla a un CD una única vez. En 2002 Microsoft compró las patentes de Liquid Audio DRM y al año siguiente fue absorbida por Anderson Media y renombrada como Liquid Digital Media. El 28 de agosto de 2011, Anderson Media anunciaba su cierre inmediato y la desaparición del Liquid Digital Media.²² Aunque no se trata de una

²⁰ La definición que da el Instituto Nacional de Estándares y Tecnología (NIST) de nube es: “Un modelo para hacer posible el acceso generalizado, conveniente y a demanda, a través de la red a un conjunto compartido de recursos informáticos configurables (*e.g.* redes, servidores, almacenaje, aplicaciones y servicios) que pueden ser rápidamente suministrados y ofrecidos al usuario con un esfuerzo de gestión y una interacción con el servicio proveedor mínimos”, (citado en Mosco, 2016, p. 34). Es decir, el almacenaje, procesamiento y distribución de datos, aplicaciones y servicios para usuarios. Según Mosco “la nube supone un paso adelante en el largo proceso de construcción de una cultura global del saber en el que la producción de información se acelera a través de redes que conectan centros de datos, dispositivos, organizaciones y particulares. La nube constituye tanto una nueva infraestructura industrial como una cultura del saber en el positivismo digital”, (2016, pp. 55-56).

²¹ Para más información véase Rebollo Ena, Álvaro: *La distribución de la música en Internet. Análisis tecnológico, marco regulatorio y modelos de negocio* (Madrid, Fundación Autor, 2003), pp. 48-49.

²² Véase: https://en.wikipedia.org/wiki/Liquid_Audio [última consulta, 01/10/2016]

publicación propiamente, ésta será en realidad, la primera vez en utilizarse el término.

Resumiendo, por música líquida debemos entender, toda aquella cuyo flujo constante y veloz, viaja nómada a través de la Web en forma de sistema digital binario y que tiende a disolverse con facilidad, no se fija en soporte alguno, aunque antes de fluir, reside en la Nube, en la *big data* a la espera de ser demandada. Como dice Verdú, “ya no hay soporte porque no hay nada que soportar” (2011, p.110), y añade, “las canciones son definitivamente vapor, una esencia, un perfume etéreo y efímero”. Se esfuma el soporte que contiene la música para fluctuar incesantemente por la Red.

Ahora bien, una cosa es hablar sobre el cambio de soporte musical debido a los avances propiciados por la tecnología, lo que nos mantendría en una postura básicamente positivista, y otra, y tal vez más importante, es analizar los cambios en estructuras sociales y hábitos de consumo musical, como consecuencia, ya no sólo del cambio en el soporte, sino por la transformación en el paso de sólido a líquido en nuestra moderna sociedad. Estas derivadas sociales se analizan en el capítulo 4.

3. SOPORTES SÓLIDOS Y SOPORTES LÍQUIDOS

El Compact Disc fue uno de los primeros soportes digitales de la historia junto a la Cinta Magnética con Datos Digitales (DDS, 1972) y la Cinta de Audio Digital (DAT, 1980) . En 1979 Phillips y Sony lanzaban conjuntamente al mercado un dispositivo de audio digital que, en muchos aspectos, era superior en calidad a todos los soportes fonográficos anteriores. Entre sus principales características encontramos su tamaño (muy inferior al disco de vinilo), su alta calidad, su reproductibilidad “infinita” sin pérdida o desgaste del propio soporte (a diferencia de la cinta magnética o el vinilo, *i.e.*) y, tal vez lo más importante, su manejo para el fácil intercambio a través de la red gracias a su sistema binario digital. Con el CD, se podían realizar copias exactas de otras copias, pero lo que realmente marcaría la diferencia eran sus múltiples posibilidades digitales.

Con una frecuencia de 44.100 muestras por segundo y en dos canales estéreo con una resolución de 16 bits por canal, el CD parecía ser el sustituto inapelable de todos los soportes hasta el momento creados. Algunos informáticos primero aficionados y sagaces después, vieron rápido la posibilidad de enviar documentos digitalizados para compartirlos a través de la red, al principio con su grupo de amigos, luego como un acto lucrativo del que todavía no se disponía de legislación alguna. Pero el problema que planteaba las muestras en PCM era su gran “peso” (una canción de cerca de cuatro minutos venía a ocupar unos 45 Mb, lo que dificultaba exponencialmente su manejo en Internet, sobre todo antes de la aparición de la banda ancha).

La historia de la música digital cambiaría en los laboratorios alemanes del Fraunhofer-Gesellschaft, bajo las órdenes de su director de tecnologías de medios electrónicos, Karlheinz Brandenburg, en donde se desarrolló durante varios años de trabajo, un sistema de audio comprimido que revolucionaría el futuro de la música.²³ La primera patente del Mp3 aparece en 1987 pero su uso masivo en los ordenadores del planeta comenzaría ocho años después. El Mp3,

²³ El primer comprador al grupo de Brandenburg de un codificador de Mp3 fue una pequeña emisora de radio en Saipán (Islas Marianas) en 1988. Por otro lado, el 20 de enero de 1995 se considera la fecha oficial del arranque de la revolución del MP3 en Norteamérica. Fue utilizado para la temporada de hockey de ese mismo año tras una larga huelga de los jugadores (Witt, 2016). La primera canción en Mp3 de la historia considerada “pirata” es *Until It Sleeps* del álbum “Load” del grupo estadounidense Metallica. Se colgó en la red el 10 de agosto de 1996. El 27 de mayo de 1997 se considera la fecha en la que se nombra por vez primera al MP3 en la prensa generalista (USA Today. p. 8. Periodista musical: Bruce Haring).

junto a Internet y la banda ancha son los tres elementos esenciales que marcarán el nacimiento de un flujo constante de música a nivel global.²⁴

El mercado centrado en la venta de CD's fue sustituido paulatinamente pero con ritmo acelerado, por un intercambio gratuito de contenidos media, denominado "ilegal" por los autores musicales, respaldados más tarde por lo Estados y que dio paso al nacimiento de plataformas de compartición de archivos *peer to peer* (entre pares).²⁵ Lo que empezó siendo una especie de juego online terminó quebrando los cimientos de la producción musical a nivel planetario. Sencillos hombres que gustaban de la informática y apasionados de la música como Adil Cassim (alias Kali) y Dell Glover, terminaron poniendo en jaque a la industria mundial y obligando a los dirigentes de las compañías y a los legisladores de los gobiernos a tomar decisiones que todavía hoy tienen sus consecuencias y en muchos casos difícil solución.²⁶ Los problemas que a fecha de hoy se mantienen latosos para autores, editores e industria, son problemas que afectan de manera global (dadas las características de Internet) pero a los que se han ofrecido soluciones locales, ya que cada Estado legisla de manera autónoma.²⁷

Cada vez con más fuerza se está imponiendo la *big data*, grandes estructuras de almacenamiento de datos digitales que contienen mucha información de muy diverso tipo, desde datos de particulares o empresas hasta secretos de Estado.

²⁴ No ahondaremos en el análisis de los tremendos cambios en la comercialización y legislación que se han producido desde la aparición de la música digital, pero debemos hacer constar, por su importancia para la sociología de la música, algunos factores muy relevantes.

²⁵ Napster, Morpheus, Gnutella, eDonkey2000, Galazy, Kazaa, etc.

²⁶ El libro de Stephen Witt (2016) detalla el paso de un mercado de venta de discos de la Universal-Morris hacia un mercado "pirata" de música online gestado con el invento del Mp3 de Brandenburg y su grupo de trabajo y los primeros programas informáticos que ofrecían la posibilidad de compartir archivos "peer to peer" dirigidos por Kali (seudónimo de Adil Cassim) como "jefe" de la página RNS (Rabid Neurosis) y con Dell Glover como ladrón de los CD's de Polygram que aún no habían salido al mercado de la planta de fabricación. Glover facilitaba a Kali toda la música que salía de dicha factoría y éste la colgaba en RNS al cabo de una semana para no levantar sospechas. Por lo tanto cuatro personas cambiarán la industria de la música en todo el mundo: Dell Glover, Kali (Adil Cassim), Brandenburg (inventando el MP3) y Doug Morris. Éste último era un alto cargo de la Universal que al ver que la industria musical se mermaba, propuso, entre otras cosas, cobrar por la publicidad en Youtube o la creación de VEVO (portal del vídeos online). Morris ha sido uno de los magnates más importantes de la industria discográfica y ha trabajado para las más grandes compañías de discos. Nuestros cuatro protagonistas se vieron vinculados sin llegar a conocerse físicamente y estuvieron en contacto con otras personas influyentes en la industria como DJ's de radio, periodistas o el propio cofundador de Apple, Steve Jobs.

²⁷ Algunos convenios entre distintos países y plataformas globales están intentando crear marcos de actuación y firmar tratados que intenten proteger, o aplicar fórmulas comunes a los países socios: Convenio de Berna (1987), Convención de Roma (1961), Tratado sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales (Ginebra, 1992), Tratados de la OMPI, Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (Ginebra, 1999 y 2000)

Las plataformas de música en *streaming* almacenan en sus *big data* todos los audios en formato comprimido para un uso instantáneo de sus usuarios. Los servicios *streaming* están sustituyendo a los soportes clásicos como el CD a una velocidad de vértigo e incluso están acabando con los discos duros, que no hace mucho almacenaban nuestros contenidos media.²⁸ Todo, en nuestra sociedad líquida, está en la nube a la espera de ser clicado por los consumidores.

El *streaming* es una corriente que fluye sin interrupción. Se trata de una descarga en el búfer (y en algunas plataformas ya ni si quiera es necesario) para el consumo instantáneo. Este flujo ininterrumpido cumple con todos los requisitos de Bauman para poder ser denominado líquido. El *streaming*, tal cual lo conocemos a día de hoy, apareció en abril de 1995 con el lanzamiento del códec RealAudio 1.0. Sin embargo, los antecedentes los hallamos en la música *muzak*, cuando George Owen Squier, en la década de 1920 inventó y patentó un sistema de transmisión y distribución de música a través de las líneas eléctricas, estaba anticipando el concepto moderno de *streaming*. Con su idea, Squier ofrecía al consumidor la posibilidad de elegir su música favorita vía telefónica. En 1922, la Radio Inc. compró las patentes de Squier, y empezó a cobrar a los usuarios por este servicio.²⁹ Este sistema pujaba contra la radio por hacerse un hueco en la industria, aunque terminaría imponiéndose el invento de Marconi.

En 1983, cuatro años después de que Sony y Phillips crearan el Compact Disc, Dieter Seitzer

“presentó la patente de una máquina de discos digital. Gracias a este sistema de distribución más elegante, los consumidores podían conectarse a un servidor informático centralizado y pedir la música pulsando el teclado a través de las nuevas líneas telefónicas digitales que se estaban empezando a instalar en Alemania. En vez de meter millones de discos en estuches de plástico para después distribuirlos en las tiendas, la idea consistía en almacenarlo todo en una única base de datos electrónica a la que se podría acceder a voluntad. Con un servicio de este tipo, basado en las suscripciones, se podría prescindir de las innumerables deficiencias de la distribución física conectando el aparato de música directamente al teléfono” (Witt, 2016:16).

²⁸ Para un análisis en una lectura distendida del cambio social sobre el consumo de música y del cambio de soportes, véase Verdú, Eduardo: *Música o Nada. Del walkman a Spotify, una historia de amor* (2011).

²⁹ Imitando a Kodak, Squier denominó a su empresa Muzak que terminaría siendo vendida a la Warner Brothers en 1937.

Podríamos decir que el *streaming* (o su idea básica) surge con Seitzer al enviar los archivos a los usuarios desde un servidor central. En este sentido la idea de Muzak, al no estar concebida como una descarga en el búfer (o simplemente como una descarga) no puede ser tildada de música en *streaming* en su sentido estricto, aunque sí se previó la intención de hacer llegar la música sin necesidad de poseerla.³⁰

En cuanto a la clasificación de los soportes, lo habitual ha sido denominarlos como soportes físicos y digitales. Sin embargo consideramos que esta clasificación no refleja las características propias de cada formato. El CD, por ejemplo es un soporte físico (que podemos asir, ver, tocar), pero que contiene datos digitales. Abogamos aquí, después de este breve recorrido histórico del soporte, por una clasificación de la música digital según su relación estado-soporte atendiendo a los tres estados del agua siguiendo la metáfora de los fluidos.

La música en *streaming* es la música vaporizada que encontramos en la nube a la espera de las necesidades del usuario. La música líquida es el flujo desde un punto cualquiera de la nube a otro, es decir, la propia acción de fluir. Por último, por soporte sólido debemos entender todos aquellos soportes físicos que contienen música grabada y que proceden de soportes gaseosos o líquidos. Es decir, la música vaporizada espera a su licuefacción y puede ser almacenada y grabada para solidificarla. El propio flujo de un lugar a otro es lo que denominamos música líquida. El soporte, o mejor, la ausencia de este, es lo que denominamos soporte líquido.

Finalmente, los soportes digitales que aquí manejamos tienen la facultad de poder cambiar de estado cuando así se requiera. Cualquier soporte sólido puede ser transformado en líquido y viceversa. La música en la Nube también puede cambiar a un estado líquido (al ser oída) o sólido (al ser grabada).

³⁰ Es importante volver a resaltar que la posibilidad de trabajar en la red que ofrece el *streaming*, surge con la aparición del Mp3 debido a su reducido tamaño de compresión. Si la música hubiera de compartirse en otros formatos de mayor tamaño como el WAV o el PCM, el *streaming* no sería viable y hubiéramos tenido que seguir utilizando la descarga completa de los archivos antes de oírlos, en lugar de bajar al Buffer como se hace ahora o incluso en tiempo real, aunque, como ya se ha dicho, todos los soportes, del tipo que sea están almacenados en soportes físicos, desde los que podemos llamar clásicos, los ordenadores personales y los Smartphone hasta las grandes Ciudades Nube. Otra cosa muy distinta es cómo se relacionan los flujos desde unos soportes a otros.

Tabla 1: Tipos de soportes según su estado

VAPOR (NUBE) ³¹	LÍQUIDO (FLUJO)	SÓLIDO (FIJACIÓN) ³²
<p>Todas las plataformas en <i>streaming</i> y las <i>big data</i>:</p> <p>Spotify</p> <p>Deezer</p> <p>Youtube</p> <p>Soundcloud</p> <p>iTunes</p> <p>(ver tabla en el anexo)</p>	<p>Toda aquella música digital que discurre en forma de flujo desde Internet a nuestros dispositivos de reproducción y archivos entre pares: mp3, ordenador, iPod, iPad, <i>peer to peer</i>, etc.</p>	<p>Soportes externos a los dispositivos de reproducción (lo que se ha venido en llamar soporte físico): CD, DAT, minidisc, Blue Ray, etc. (sólo los digitales)</p>

Concluyendo, la música líquida es volátil al igual que la modernidad líquida y cuando la fijamos en un CD (*e.g.*) se convierte en sólida digital. En la música líquida desaparece el propio soporte, el recipiente y deja de estar asociada al objeto que la contiene, espera en la nube a ser licuada.

³¹ Verdú afirmaba que “los reproductores de Mp3 albergan las canciones en su estado gaseoso” (2011:110).

³² O cristalización si seguimos las propias palabras de Bauman en *Los retos de la educación en la modernidad líquida* (2005), al referirse a la aceleración de los tiempos modernos en los que la capa de hielo es tan fina que sólo sobrevivirán aquellos que sepan correr sobre ella con velocidad: metáfora de la velocidad en la modernidad líquida.

4. EL APORTE SOCIOLÓGICO: LA ESCUCHA LÍQUIDA.

El nacimiento del MP3 dará paso, gracias a su compresión, distribución por la red y almacenamiento, a una revolución musical que terminará, como ya se ha visto, con la aparición del *streaming*.³³ Una de las consecuencias más importantes que supusieron los intercambios de archivos *peer to peer* fue la posibilidad de descargas atomizadas. La mayoría de las descargas en sus inicios serán de singles y no de álbumes completos. Esta atomización en las descargas ha modificado los modos de escucha actual en la mayoría de los jóvenes que tienden a “picotear” músicas diversas, dispersas y nunca, o casi nunca, de una forma más amplia y atenta como suponía la compra del CD o el vinilo.

A partir de NAPTSEER o Big Torrent, las discográficas se vieron obligados a modificar su propio *modus operandi* más enfocado a esta escucha atomizada y dispersa:³⁴ vender singles que se pueden descargar desde la red, escuchar música en *streaming* previo pago de una tarifa “plana” (anual o mensual), la producción y promoción de videoclips enfocadas a la venta de singles como un paso previo a la venta del álbum, etc. Podemos afirmar que, a día de hoy, la industria comercial discográfica no ha terminado todavía este proceso de cambio y asimilación en su *modus operandi*. Los cambios sociales que se produjeron al emerger el Mp3, los programas de intercambio gratuito o el *streaming* han ido muy por delante de la industria que, siempre a la zaga, intenta resolver los problemas derivados de todo ello para que no se reduzcan aún más sus ganancias.³⁵

El gran negocio que suponía la música para las mayores productoras mundiales se tambaleó durante unos años. Ya se ha dicho que tuvieron que

³³ En cuanto a la distribución, reproducción y producción, Paul Valéry en, *La conquista de la Ubicuidad*, adelantó en 1928 un escalofriante vaticinio: “Las obras adquirirán una especie de ubicuidad. Ya no estarán sólo en sí mismas, sino donde haya alguien y un aparato [...] Con un esfuerzo casi nulo nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas que nazcan y se desvanezcan al menor gesto, casi un signo. [...] Entre todas las artes es la música la que está más cerca de ser traspuesta al modo moderno. Su naturaleza y el lugar que ocupa en el mundo la señalan para ser la primera que modifique sus fórmulas de distribución, de reproducción, y aún de producción. De todas las artes, es la música la que tiene mayor demanda, la que más se mezcla con la existencia social, la más cercana a esa vida a la que anima, acompaña, o imita en su funcionamiento orgánico” (texto extraído de <http://venuspluton.com/musica-liquida> [última consulta 16/11/2016])

³⁴ Lo que Walter Benjamin llamaba “recepción distraída” (*La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, 1936)

³⁵ Es notable observar cómo la sociedad se adapta a determinados avances tecnológicos con suma rapidez y las consecuencias que se generan de ello son siempre objeto de nuevas leyes restrictivas que intentan regular todas aquellas nuevas disposiciones sociales de conducta, hábito y consumo.

adaptarse a las nuevas necesidades derivadas de los cambios sociales producidos pero, además, ha supuesto un cambio social importantísimo en el que la música, como obra de arte, se ha devaluado hasta el límite de la gratuidad tratando con cierto desdén su valor cultural y simbólico.

No es que la piratería naciera al mismo tiempo que el mp3. Ya antes se pirateaban cintas magnetofónicas o películas de VHS. Sin embargo las posibilidades que ofreció el Mp3 eran muy significativas, ya que al ser un formato comprimido podía viajar de forma fluida por la red. Los discos compactos estaban grabados en archivos WAB que ocupan doce veces más que un archivo comprimido en mp3 lo que dificultaba tanto la subida como la bajada en línea. Las grandes colecciones de *cedés* fueron sustituidas por discos duros tanto internos como externos cuya búsqueda y reproducción resultaba más veloz. Además, la portabilidad y la reproducción desde distintos aparatos (teléfono móvil, iPod, iPad, reproductor mp3, etc.), así como su intercambio, tanto global como en círculos de amistades o familia, ofrecía todo aquello que la industria nunca hubiera imaginado iba a ocurrir.³⁶ La sociedad entera cambió sus hábitos y modos de escucha habituales por otros más líquidos, dispersos y rápidos.³⁷ La industria musical tuvo que amoldarse a todos estos cambios sociales, ya que las restricciones, las leyes y multas de los Estados no fueron suficientes para parar esta evolución, que, por otro lado, resultaba natural.³⁸ En palabras de Di Gio “se necesitaría una reglamentación contemporánea, actualizada a los tiempos, que

³⁶ El mayor representante de los reproductores portátiles de MP3 es el iPod de Apple, introducido en el mercado en el 2001. Con una gran capacidad de almacenaje, con un software propio específico y con unas características estéticas bien definidas por la compañía de Steve Jobs, la portabilidad y la calidad de la música en Mp3 se convirtió en una revolución a nivel global. Otra novedad que incorporó Apple en su iPod, fue la creación en 2003 de una tienda online (iTunes) para la descarga de canciones con un precio fijado de casi un dólar por single. Dos años después, iTunes llegó a Europa. Apple y las cinco mayores discográficas del momento (Sony, Universal, BMG, EMI y Warner) firmaron un contrato para la distribución de música en iTunes. La gran perspectiva de negocio de Jobs, le hizo anticipar que el futuro pasaba por la venta de canciones individuales y no de álbumes enteros. El antecedente se encontraba en las descargas de sencillos en Napster, Torrent y otras plataformas por el estilo.

³⁷ La grabación también ha sufrido un notable cambio en las últimas décadas. Hoy en día con un pequeño equipo doméstico, cualquier músico puede componer, editar, grabar, distribuir y promocionar su propia música, lo que ha generado una mayor democratización.

³⁸ Toda esta nueva situación provoca nuevas necesidades en los gobiernos que se ven obligados a regular los derechos de autor y de propiedad intelectual pero haciéndolo siempre a la zaga de todos los avances tecnológicos y los cambios sociales subsiguientes. De nuevo se intentan resolver problemas globales mediante soluciones locales.

reconociera el papel de lo digital, y aceptase las consecuencias que trae consigo”.³⁹

Como una deriva de la globalización, hoy en día la escucha líquida es dispersa, atomizada y en general se le presta poca atención. Igual que cuando picoteamos antes de comer, la música se ha convertido en un aperitivo que cumple con las necesidades de placer inmediato que la sociedad de hoy exige. Pero también es una escucha mucho más diversificada que en la etapa sólida. Tenemos mayor acceso a una ingente cantidad de música de manera inmediata y en muy diversos espacios físicos.⁴⁰ Es lo que Pelinski llama “la promiscuidad de sonidos provenientes de lugares distintos” y el “empequeñecimiento del espacio geográfico” (2000, 287). Además, la escucha líquida es más democratizada y omnívora. Internet ha hecho llegar la música a más hogares y no existen, en los países desarrollados, grandes diferencias clasistas entre los que pueden pagar por oír música y quienes no pueden. La escucha de hoy es omnívora porque consumimos más estilos y mayor variedad de músicas creada por cualquier civilización. Hemos abandonado la escucha repetitiva de un álbum o CD y en su lugar deseamos acceder a mayor variedad. El valor simbólico del soporte que adquiriría la compra ha desaparecido al disponer ahora de toda la música a un solo clic de distancia. Consumir rápido, cambiar pronto de moda, estar a la última, nos hace víctimas de la modernidad líquida y la música no escapa a ello.

Deberíamos preguntarnos siempre por el valor de la música como algo autónomo o como algo relacionado con las prácticas sociales y humanas. En esta línea debemos destacar muchos trabajos interdisciplinarios con la antropología, pero también la sociología y la etnomusicología. Desde Blacking a Fabbri pasando por Pelinski, son muchas las preguntas en torno a la necesidad de la música en la sociedad.⁴¹

Por último una breve observación. La música clásica que escuchamos en la modernidad líquida sigue siendo mayoritariamente aquella que se compuso en gran parte de la modernidad sólida. Nos referimos a cómo el canon sigue

³⁹ “Ci vorrebbe una regolamentazione contemporanea, aggiornata ai tempi, che riconoscesse il ruolo del digitale e accettasse le conseguenze che inevitabilmente porta con sé.” (Di Gio, tesis doctoral, p. 31)

⁴⁰ En el hogar, el trabajo, haciendo deporte, etcétera.

⁴¹ Véase Franco Fabbri: *La música como forma de interrelación social*, II Jornades d’Estudiants de Musicologia i Jovenes Musicòlegs, Escola Superior de Música de Catalunya (ESMuC), 9 de Mayo de 2009

ocupando gran parte de nuestra “escucha líquida” de música clásica. No ocurre lo mismo con la música popular que, más cercana a las modas, cambia, se amolda y se adapta, o tal vez deberíamos decir que se deja manipular por los amplios mercados de producción musical, o sea un nuevo canon. Hemos cambiado el modo de escuchar la música clásica pero tal vez todavía no hayamos adoptado nuevas estructuras compositivas o repertorios que se mantengan más cercanas al concepto líquido de modernidad.

5. CONCLUSIONES

A pesar de que el término *música líquida* se usa desde el año 2006 en publicaciones italianas, hasta el presente no tenemos constancia de que se hubiera realizado un estudio que analizara el porqué de este uso y lo que es más importante, su procedencia. La *música líquida* proviene de las características referidas por Bauman para la Modernidad Líquida, por lo que indirectamente le debemos su paternidad.

La metáfora de los líquidos tomada por el sociólogo para analizar cómo son nuestras sociedades contemporáneas es aplicada al flujo constante de la música digital a través de Internet. Aquí hemos trasladado todos aquellos conceptos y la teoría en general de Bauman sobre la modernidad líquida al concepto de música líquida.

Ahora bien, desde mediados de la década de 1990 no tenemos estudios de discología que reflejen todos los cambios tecnológicos acaecidos en los últimos 25 años. Además, las denominaciones estandarizadas desde la aparición del CD, “físico” y “digital”, no reflejan las nuevas estructuras y configuraciones que los soportes actuales requieren. La discología ha permanecido latente y no se ha atrevido a subirse a la fina capa de hielo de nuestra modernidad líquida. Para no encontrarnos en este yermo tal vez nos teníamos que haber preguntado hace veinte años, ¿existe vida después del CD?

Se ha propuesto además una nueva clasificación y teoría terminológica de los soportes de música digital en base a la famosa metáfora líquida para intentar recuperar el diálogo discológico en torno a las grabaciones. De aquí hemos resultado tres tipos de soportes según su estado y función en la Red: la música en *la nube* que podríamos identificarla con música en soporte vaporizado; toda aquella música que fluye en la red y cuyo soporte llamamos líquido y; la música que fijamos en soporte físico y que se registran en soportes sólidos. Lo más interesante a nuestro juicio es haber propuesto una denominación que aglutine dichos soportes bajo el título genérico de *soportes líquidos*.

Es evidente que la era digital ha revolucionado el mapa global de los *mass media* y nuestra vida cotidiana. Por ello hemos analizado al final de este trabajo los cambios sociales que se han producido tras la aparición del sistema digital y las transformaciones en los modos de escucha a través de lo que hemos venido en llamar la *escucha líquida*, dejando el campo abierto a todas las nuevas

transformaciones que con celeridad llegarán en el futuro más inmediato. De una escucha más o menos atenta hemos pasado a otra discontinua, atomizada y desinteresada que sitúa a la música en un lugar poco privilegiado en lo que al valor simbólico y cultural se merece. Hemos desplazado su importancia en el contexto social e histórico y la hemos trasladado a la periferia subjetiva del placer hedonista, momentáneo y fugaz de las modernas sociedades líquidas.

6. BIBLIOGRAFÍA

ANTHONY, Giddens: "Los Medios de Comunicación", en Anthony Giddens y Philip W. Sutton (ed.), *Sociología*, (Madrid: Alianza, 2014), pp. 856-918

ARIÑO, Antonio: *Sociología de la cultura*. (Barcelona. Ed. Ariel. 2003)

ARIÑO, Antonio: *Música, democratización y omnivoridad*. Universidad de Valencia. Política y Sociedad, Vol.44 Núm. 3. Universidad de Valencia. 2007

ECO, Umberto: *Pappe Satan Aleppo: cronache di una società liquida* (Milán: La nave di Teseo, 2016)

BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad Líquida* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002 [2000])

BAUMAN, Zygmunt: *Los restos de la educación en la modernidad líquida* (Barcelona: Gedisa, 2005)

BAUMAN, Zygmunt: *Múltiples culturas, una sola humanidad*, (Barcelona: Katz Editores, 2008)

BAUMAN, Zygmunt: *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, (Barcelona: Gedisa, 2011 [1998])

BAUMAN, Zygmunt: *Socialismo. La utopía activa* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2012 [1976])

BAUMAN, Zygmunt y David Lyon: *Vigilancia Líquida* (Barcelona: Paidós, 2013)

BAUMAN, Zygmunt: *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013 [2011])

BAUMAN, Zygmunt: *Tiempos líquidos*, (Barcelona: Tusquets Editores, 2015 [2007])

BAUMAN, Zygmunt: *Vida líquida*, (Barcelona: Espasa, 2015 [2005])

BAUMAN, Zygmunt: *Miedo Líquido* (Barcelona: Paidós, 2015 [2006])

BAUMAN, Zygmunt: *Arte ¿Líquido?*, (Madrid: Sequitur, 2015 [2007])

BAUMAN, Zygmunt: *Amor líquido*, (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015 [2003])

BAUMAN, Zygmunt: *La Globalización. Consecuencias humanas*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2015 [1998])

- BAUMAN, Zygmunt: *¿La riqueza de unos pocos nos beneficia a todos?* (Barcelona: Espasa-Paidós, 2015 [2013])
- BAUMAN, Zygmunt: *Ceguera Moral. La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida.* (Barcelona: Espasa, 2015 [2013])
- BÉJAR, Helena: *Identidades inciertas: Zygmunt Bauman* (Barcelona: Herder, 2007)
- BONANOMI, Gianluigi y Renzo Zonin: *Musica Liquida. Spotify, Deezer e la canzone nell'era dello streaming.* (Informant, 2014)
- CORCIULO, Paolo (ed.): "Da solida a liquida", *SUONO*, vol. 404 (2007), pp. 18-22
- DI GIO, Federica: *La fiera mercato nell'epoca della musica liquida* (Tesi di laurea, Universidad Ca` Foscari Venezia, curso 2011/2012)
- FABBRI, Franco: *La música como forma de interrelación social*, II Jornades d'Estudiants de Musicologia i Jovenes Musicòlegs, Escola Superior de Música de Catalunya (ESMuC), 9 de Mayo de 2009
- HORMIGOS Ruiz, Jaime: *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad.* (Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor, 2008)
- MOSCO, Vincent: *La Nube: big data en un mundo turbulento.* (Barcelona, Intervención Cultural/Biblioteca Buridán, 2016)
- PELINSKI, Ramón: "Etnomusicología en la Edad Posmoderna", en *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, (Madrid: Akal, 2000), pp. 282-297
- RAMOS López, Pilar: *Feminismo y Música: Introducción crítica* (Madrid: Narcea, 2003), pp. 31-51
- RAMOS López, Pilar: "Nuevas tendencias en la investigación musicológica". *Revista de Musicología*, XXVIII, 2, 1381-1401
- REBOLLO Ena, Álvaro: *La distribución de la música en Internet. Análisis tecnológico, marco regulatorio y modelos de negocio* (Madrid, Fundación Autor, 2003)
- VERDÚ, Eduardo: *Música o Nada. Del walkman a Spotify, una historia de amor* (Lleida, Editorial Milenio, 2011)
- WITT, Stephen: *Cómo dejamos de pagar por la música. El fin de una industria, el cambio de siglo y el paciente cero de la piratería* (Barcelona: Contraediciones, 2016)

7. SITOGRAFÍA

- <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/techbit/2016/04/28/crece-43-streaming-de-musica-nivel-mundial> [última consulta 03/06/2013]
- <http://marketing4ecommerce.mx/el-streaming-de-musica-nivel-mundial-crece-43/> [última consulta 01/06/2013]
- <http://mundoejecutivo.com.mx/economia-negocios/2016/04/27/streaming-musica-crece-43-nivel-mundial> [última consulta 04/06/2013]
- https://it.wikipedia.org/wiki/Musica_liquida [última consulta 09/06/2013]
- <http://www.audioreview.it/ar-272> [última consulta 09/06/2013]
- <http://www.revistaonoff.es/> [última consulta 09/06/2013]
- <http://www.suono.it/> [última consulta 05/06/2013]
- <http://mikiwiki.org/wiki/Diskologie>. Última consulta 26/05/2016 [última consulta 05/06/2013]
- http://espresso.repubblica.it/opinioni/la-bustina-di-minerva/2015/05/27/news/la-societa-liquida-1.214625?refresh_ce [última consulta 09/06/2013]
- <http://www.lanacion.com.ar/1874782-el-testamento-de-eco-una-denuncia-de-la-sociedad-liquida> [última consulta 09/06/2013]
- <http://www.elespectador.com/columna150175-hay-musica-y-musica> [última consulta 07/09/16]
- https://es.wikipedia.org/wiki/Formato_de_archivo_de_audio [última consulta 21/09/2016]
- http://www.quesabesde.com/noticias/codigos-audio-mp3-wav-atrac-aac-ogg_2139 [última consulta 21/09/2016]
- <http://www.genbeta.com/a-fondo/que-podemos-esperar-de-la-calidad-de-sonido-de-spotify-y-sus-competidores> [última consulta 21/09/2016]
- http://www.quesabesde.com/noticias/codigos-audio-mp3-wav-atrac-aac-ogg_2139 [última consulta 21/09/2016]
- PARELES, Jon: "David Bowie, 21st-Century Entrepreneur", *The New York Times* (9 de junio de 2002) http://www.nytimes.com/2002/06/09/arts/david-bowie-21st-century-entrepreneur.html?_r=0 [última consulta 28/09/2016]
- HORTA, Arnau: <http://venuspluton.com/musica-liquida>

<http://derechodeautor.gov.co/convenios-internacionales> [última consulta 13/01/2017]

http://www.laizquierdadiario.com/spip.php?page=gacetilla-articulo&id_article=66405 [última consulta 13/02/2017]

https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3dec_de_audio [última consulta 3/01/2017]

8. ANEXOS

Tabla 1. Características de los principales códecs de audio. Tabla de elaboración propia a base de datos obtenidos de:

https://es.wikipedia.org/wiki/Formato_de_archivo_de_audio

https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3dec_de_audio

Códec	AAC (Advance s Audio Coding)	Atrac (Adaptive TRansfor m Acoustic Coding)	Atrac 3	ALAC (Apple Lossless Audio Codec)	Icecast	FLAC (Free Lossless Audio Codec)	Monkey's Audio	MP3 (Moving Picture Experts Groups-Layer III)	Shorten (SHN)	Speex	Vorbis (Ogg)	WavPack	WMA (Windows Media Audio)
Pérdida	Híbrido	Sí	Sí	No		NO	NO	Sí	No		Sí	Híbrido	Híbrido
Compresión (%)				58.5%		58.7%	55.5%		63.5%			58%	
Frecuencia de muestreo	8kHz a 192kHz					1kHz a 1.04857Mhz	8, 11.025, 12, 16, 22.05, 24, 32, 44.1, 48 kHz	8, 11.025, 12, 16, 22.05, 24, 32, 44.1, 48 kHz			1Hz a 200kHz	1Hz a 13.777216 MHz	8, 11.025, 12, 16, 22.05, 24, 32, 44.1, 48 kHz
Tasa de bits	8-529 Kbps (estéreo)	292 Kbps	132 Kbps			Variable	Variable	8, 16, 24, 32, 40, 48, 56, 64, 80, 96, 112, 128, 160, 192, 224, 256, 320 Kbps			Variable	Variable (modo sin pérdidas)/superi or a 196Kbps (modo con pérdidas)	4-768Kbps /variable (sin pérdidas)
Bits por muestra	Cualquiera					4, 8, 16, 24, 32	¿?	Cualquiera			Cualquiera	Variable (modo sin pérdidas) / superior a 2.2 (modo con pérdidas)	16, 24 (modo sin pérdidas) / Cualquiera (modo con pérdidas)
CBR	Sí					No	No	Sí			Sí	Sí	Sí
VBR	Sí					Sí	Sí	Sí			Sí	Sí	Sí
Multicanal	Hasta 28 canales	8 canales	Hasta 16			Hasta 28	No	No			Hasta 255	Hasta 16	Hasta 8 (WMA Profesional) / hasta 6 (WMA sin pérdidas)
Creado por	Utilizado por Apple Music (256Kbps)	Sony		Apple	F. Xiph. Org rg	Fundación Xiph.Org (Josh Coalson)	Matthe w T. Ashland	K. Brandenburg (Instituto Frauhofer)	Tony Robinson	Xiph.Org (Jean Marc Valin)	F. Xiph. Org Usado por Spotify (320Kbps)		Windows
Año de Lanzamiento	2003	1992	1999	Liberado el 27/10/2011	Dic.1998/En ero 1999. Jack Moffitt y Barath Raghavan	20/07/2001	3/02/2015	1993	30/03/1993	Marzo 2003		29/11/2009	1999
Cod.				Mediana		Rápido	Rápido		Muy rápido			Muy rápido	

Decod.				Rápido		Muy rápido	Rápido		Muy Rápido			Muy rápido	
Etiquetado				QT tags		Vorbis Tag6	ID3/APE		No			ID3/APE	
HW				Bueno		Muy Bueno	Limitado		Limitado			Limitado	
SW				Malo		Muy Bueno	Bueno		Muy Bueno			Bueno	
streaming	Sí			Sí	sí	Sí	NO	Sí	NO		Sí	Sí	No
Alta resolución	Sí			Sí		Sí	Sí	Sí	No		Sí	Sí	Sí
Soportes	Win/MAC			iPod, AirPort Express		Todos	Todos	Todos	Todos		Todos	Todos	Win

% Compresión: a menor porcentaje, mayor compresión.

Otros códecs son: LPAC (Lossless Transform Audio Codec), LPAC (Lossless Predictive Audio Codec), MLP (Meridial Lossless Packing), MPEG-4 ALS, MPEG-4 SLS, AptimFROG, QDesign, RealAudio Lossless, RKAU, TTA (True Audio), WMA lossless, HE-AAC (High Efficiency Advance Audio Coding), AC3 (Dolby Digital A/52), ADPCM, ADX (para videojuegos), DRA, DTS (Digital Theater Systems, Musepack, Opus, Perceptual Audio Coding, RTA (Real Time Audio Codec), TwinVQ, Siren, y otros tantos códecs para voz como AMBRE, AMR, CELP, CELT, etc.

Imagen 1. Revista italiana Audio Review, nº 272, octubre 2006 (Ed. Paolo Nuti).
En la pág. 6 aparece el término música líquida.



Imagen 2. Portada de la revista SUONO, vol. 404 (2007). En su interior encontramos el artículo de Paolo Corciulo (ed.): “Da solida a liquida”, pp. 18-22

